

O que é que tem o actor?

Figurações de personagens shakespearianas por actores e actrizes portuguesas ao longo do século XX (... e um bocadinho do XXI)

O presente artigo pretende dar conta do caminho percorrido pelo teatro português ao longo do século XX, tendo como eixo estruturante a figuração de algumas personagens de William Shakespeare por actores e actrizes portuguesas. Para tal, considerarei o papel dominante que o actor pode assumir dentro da estrutura de produção teatral e o significado que pode ter a presença de Shakespeare no repertório de vários grupos com propósitos e orgânicas diversas. Tomarei como exemplo alguns espectáculos representativos de vários momentos e de diferentes correntes no teatro português, levantando a hipótese de que se poderá perceber na figuração de personagens shakespearianas alguns dos sentidos do que tem sido a evolução do teatro em Portugal.¹

Tal exercício é somente possível porque, de facto, os textos de Shakespeare motivaram espectáculos durante todo o século XX. O primeiro espectáculo com referência a um texto de Shakespeare, de que tenho conhecimento, data de 1798: a ópera *Giulietta e Romeo*, com libreto de Giuseppe Foppa e Niccolò Zingarelli. Com efeito, os primeiros contactos com a obra de Shakespeare em palcos portugueses vão ser

¹ Para mais informações sobre cada um destes espectáculos e sobre a presença de William Shakespeare em Portugal consulte-se a CETbase em <http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>

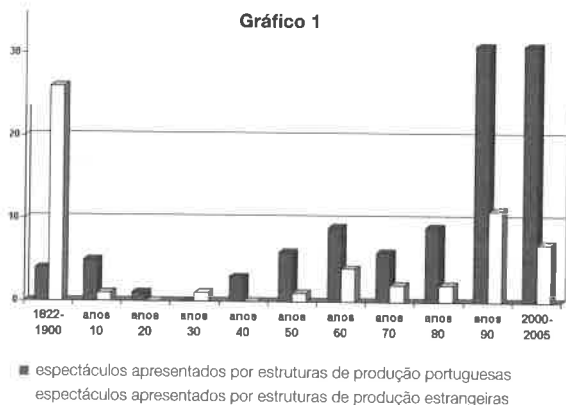
- 2 Óperas a partir de textos de Shakespeare estreadas em Portugal antes de 1900: *Giulietta e Romeo* de Giuseppe Foppa / Niccolò Zingarelli (1798); *Otello* de Francesco Berio di Salza / Gioacchino Rossini (1820); *Giulietta i Romeo* de Felice Romani / Nicolla Vacai (1828); *I Capuleti ed i Montecchi* de Felice Romani / Vicente Bellini (1835); *Macbeth* de Francesco Maria Piave & Andrea Maffei / Verdi (1849); *Le songe d'une nuit d'été* de Joseph-Bernard Rosier / Leuven (1878); *Hamlet* de Michel Carré & Jules Barbier / Ambroise Thomas (1881); *Roméo et Juliette* de Jules Barbier & Michel Carré / Charles Gounod (1887); *Otello* de Arrigo Boito / Verdi (1889); e *Falstaff* de Arrigo Boito / Verdi (1894).

mediados por esta forma artística, com todas as condicionantes para o entendimento da obra original que isso acarreta. São várias as óperas que se apresentam em Lisboa, sempre por companhias estrangeiras, neste virar de século.² A outra forma de contacto com a obra de Shakespeare faz-se pelas *tournées* de companhias italianas e francesas – mais uma vez, com todas as condicionantes para o entendimento da obra que esta realidade pressupõe. Assim, desde 1822 – data da primeira apresentação de um texto de Shakespeare em Portugal: *Hamlet*, com direcção de Pellizzari, com o actor Saint--Eugénio, no Teatro do Salitre, em tradução de Ducis –, passam pelos palcos lisboetas outros actores e atrizes como Émile Doux, Adelaide Ristori, Ernesto Rossi (fig. 7), Tommaso Salvini, Achille Majeroni, Enrico Dominici, Ermette Novelli, Emmanuel, Sarah Bernhardt, Mounet-Sully ou Ermette Zaconni.

Reparando no Gráfico 1, podemos notar que após um predomínio de espectáculos apresentados por companhias estrangeiras, Shakespeare, ao longo do século XX, vai fazer parte dos repertórios das estruturas de produção portuguesas de uma maneira regular. Ainda a propósito deste gráfico, uma nota: a acentuada subida dos anos 80 para os 90, que pode causar alguma estranheza, deixa-se explicar, creio, por duas razões: primeiro, pelo acesso a um número maior de fontes documentais dada a maior proximidade temporal; e segundo, por um interesse renovado pelos clássicos e pelo teatro de texto que pode caracterizar algum do teatro português dos anos 90.

Regressando ao final do século XIX e início do século XX, verificamos que as estruturas de produção são dominadas por primeiras figuras, pelos actores ‘cabeças de cartaz’ que buscam para si as personagens que sejam sinónimo de grande importância e projecção. É o que acontece com Eduardo Brazão e Ângela Pinto, que interpretam *Hamlet* (em 1887 e 1913, respectivamente). Quer num caso (figs. 1, 4, 5, 6) quer noutro (figs. 16, 17), estas iniciativas respondem sobretudo a projectos pessoais dos protagonistas, ou seja, ao desejo destes actores em representar figuras condignas com o seu estatuto profissional. Eduardo Brazão refere-se a este projecto como “a difícil escalada do escarpado monte shakespeariano” (Brazão [1924]: 131) ou como a

Gráfico 1



subida do “escarpado píncaro onde Hamlet repousa” (*ibidem*: 134); Ângela Pinto – de acordo com o autor do artigo “Ângela Pinto no Hamlet”, publicado na *Ilustração Portuguesa* (10-9-1906) – em vésperas de uma digressão ao Brasil, em que a própria atriz seria empresária, convoca os amigos e comunica-lhes a intenção de representar o príncipe da Dinamarca: “[n]inguém está melhor do que eu no papel: – o Hamlet era doido, – e toda a gente sabe que eu tenho areia!” – palavras atribuídas à atriz.

Eduardo Brazão, com 36 anos, actor já consagrado e respeitado, decide-se a interpretar a tragédia. Porém, intimidado pela grande quantidade de diferentes leituras críticas, resolve interpretar primeiro *Othello*, em 1882 (figs. 2, 3), onde “mostrou brilhantemente quanto podem reunidos o talento e o estudo persistente”, de acordo com o crítico Maximiliano de Azevedo (Azevedo *apud* Brazão [1924]: 130). Animado pela boa recepção a este espectáculo, Brazão regressa a *Hamlet* e aos comentários críticos, mas declara-se tão confuso que os põe de parte, resolvendo analisar ele próprio o carácter da personagem: “[e]stava para mim explicado o Hamlet, não o idiota e visionário, mas o Hamlet perspicaz que se fazia passar por louco” (Brazão [1924]: 131). O êxito, quer para a crítica quer para o público, foi tal que não mais Brazão vai retirar do seu repertório este papel, representando o jovem príncipe até aos 70 anos, já perto do final da sua carreira.

O modelo para o actor português é necessariamente o dos actores italianos e franceses que se apresentam regularmente em Lisboa, em especial Ernesto Rossi que protagoniza *Hamlet*, no Teatro do Príncipe Real, pela primeira vez em 1868 (figs. 8, 9), tendo voltado aos palcos portugueses várias vezes depois. Rossi é um actor que, “nessa época de romantismo, arrebatou, com a sua cabeleira comprida, arejada e farta, um sinalzinho no queixo, e os seus olhos sonhadores” (Rosa 1917: 51). Não obstante ter motivado alguns parágrafos elogiosos de Stanislavski no seu *A minha vida na arte*, para Augusto Rosa a arte de Rossi seria: “toda feita de plasticismo decorativo, transições, bruscas ou suaves, procurando, apenas ferir a retina do espectador, pelo brilho lantejoulado de processos falsos e já decadentes, [mas que] agradou, seduziu

aqueles que viram em Rossi um actor genial, sem observarem que a sua arte era convencional, embora brilhante e faustosa" (*Ibidem*: 51).

Ângela Pinto, que já antes tinha interpretado a filha ambiciosa em *Rei Lear* (1904) (fig. 10), declara-se inspirada pelos famosos travestis de Sarah Bernhardt (fig. 11), em especial no *Hamlet* (figs. 12, 13, 14, 15), a que a actriz portuguesa terá tido oportunidade de assistir no Teatro D. Amélia, em 1899, se bem que se possa inserir esta interpretação numa tradição mais vasta de "Hamlets femininos". Se o mais famoso é mesmo o de Sarah Bernhardt, muitas são as actrizes que se aventuram neste papel.

O que mais parece seduzir a actriz portuguesa é a figuração da personagem que quer herdar da "Divina Sarah" (figs. 16, 17). A preocupação com o vestuário denota isso mesmo. Na revista *Ilustração Portuguesa* (10-09-1906), afirma-se que de Milão é mandada vir uma espada de cruz, de Londres um *maillot* de seda preta, considerado "prestígio absoluto e incondicional, sobretudo quando se tem umas pernas bonitas".

O que torna os casos de Eduardo Brazão e Ângela Pinto paradigmáticos é o facto de tomarem como referência actores estrangeiros de reputação internacional, o que, em certa medida, atesta a tendência da cena portuguesa para importar ou imitar os aspectos mais em voga no teatro europeu seu contemporâneo.

Esta tendência marcará toda a primeira metade do século, onde predominam textos importados, de comprovado sucesso comercial, adaptados ao gosto português. O que de certa forma, e voltando a reparar no Gráfico 1, ajuda a explicar a pouca atenção dada a Shakespeare durante as décadas de 20 e 30.

Não obstante a companhia de Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro (concessionária do Teatro Nacional D. Maria II desde 1929) ter sido, nas palavras de António Pedro, "quem manteve aceso o único farol de luz decente no mar de lama em que toda a espécie de aventureiros e analfabetos quis precipitar o nosso pobre teatro" (*apud* Santos 1989: 213), os constrangimentos impostos pela censura, o seu estatuto de "companhia oficial do regime", e a obrigatoriedade de obter receitas

de bilheteira, impedem que muitos autores e estéticas mais inovadoras cheguem ao palco. Assim, a sua política repertorial, de uma maneira geral, não se vai destacar da mediania vigente, pautando-se pela predominância do *boulevard* francês e das comédias espanholas.

No entanto, é também dispensada atenção aos clássicos. É o caso de *Othello ou o moiro de Veneza*, com encenação da própria Amélia Rey Colaço e ensaios de Robles Monteiro, em 1945 (figs. 18, 19, 20, 21, 22). A cenografia é contaminada pela monumentalidade da linguagem cinematográfica: os cenários e figurinos de Lucien Donnat traduzem a necessidade de criar espectáculos de grande aparato cénico que possam rivalizar comercialmente com o cinema. Esta atitude é claramente denunciada pela própria Amélia Rey Colaço, em carta datada de 22 de Abril de 1974, dirigida a Américo Thomaz: “em grande parte por influência do cinema, o espectáculo teatral foi evoluindo de molde a exigir encenações poderosas com implicações técnicas de montagem e de cenários cada vez mais complexas e dispendiosas” (*Ibidem*: 275).

A mesma ordem de considerações pode ser tida em linha de conta no que diz respeito à figuração das personagens, onde a necessidade de conferir elegância e algum fausto é por vezes feita à revelia da própria dramaturgia do texto. João Pedro de Andrade, crítico e dramaturgo, dá disso conta. Assinalando algumas fragilidades na encenação e na concepção do espectáculo, destaca “a montagem esplendorosa”, os “amplios e belos cenários e cortinas”, o “jogo certíssimo de efeitos de luz, pormenores de mobiliário e de guarda-roupa, todos os elementos próprios a criarem o ambiente de grandeza, fazem que a peça nos entre enlevadamente pelos olhos antes de sermos empolgados pela sua acção violenta” (1945: 152-153).

No teatro dito comercial, onde o paradigma é o empresário Vasco Morgado, isto sente-se de maneira ainda mais aguda. A estreia de *A fera amansada*, de 1952 (fig. 23), em encenação de Virgílio Macieira, é antecipada pelos anúncios na imprensa de “alegre e magnificante espectáculo”, “montagem sumptuosa”, “guarda roupa riquíssimo” ou “encenação luxuosa e espectacular”; aspectos que Laura Alves (figs. 24, 25, 26) revela em entrevista ao *Diário de Notícias* (22-10-1952, p. 6):

“[p]rocurou-se para abertura da época uma peça que não fosse apenas valiosa pelo seu texto, mas também pela magnificência do guarda roupa e pela categoria espectacular da montagem”. Este espectáculo é exemplo de como Shakespeare vai também integrar repertórios de companhias de intuítos claramente comerciais, perdendo a aura de autor difícil e profusamente comentado. Privilegia-se, claro está, o Shakespeare das comédias, comercialmente menos arriscado. Serve, uma vez mais, o propósito de apresentar espectáculos de cenários e figurinos elegantes, onde se presta a honra necessária aos protagonistas de um caseiro *star-system*.

Se até ao final da Segunda Grande Guerra, o teatro em Portugal (salvo episódicas excepções) não conheceu grandes “avanços”, alheando-se das principais renovações estéticas que vão ocorrendo no teatro europeu, depois deste marco temporal podem localizar-se algumas breves e efémeras tentativas de “teatro experimental”.

O experimentalismo é aqui sinónimo de teatro feito por amadores, vistos como os arautos de um novo teatro. Inicia-se um período caracterizado por uma ânsia de actualização com as modernas tendências que vão marcando o teatro europeu. António Pedro, um dos seus mais eminentes representantes, define este “teatro experimental”:

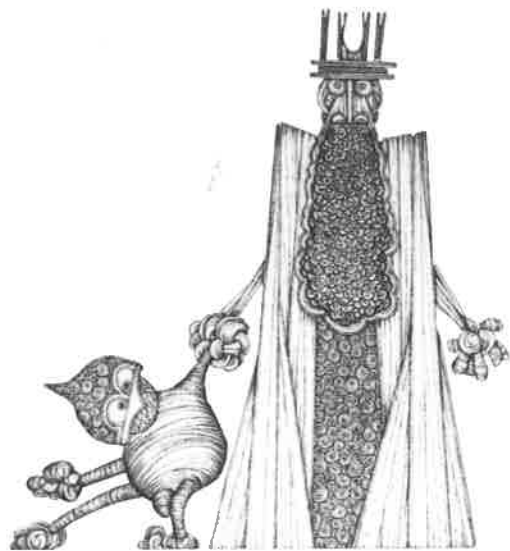
[P]ela preocupação de formar encenadores e actores, cenógrafos e electricistas conscientes do seu trabalho e da sua arte, [que] incita ao estudo do teatro na complexidade dos seus aspectos literário, plástico, técnico e propriamente teatral, pela leitura, pelas conferências, pelas sessões de estudo e pelas discussões teóricas organizadas e [que] procura levar o seu público a uma maior exigência estética e a um interesse cultural maior. (Pedro 1957: 25-27)

De todos os projectos do pós-guerra, o mais duradouro foi o Teatro Experimental do Porto (em actividade desde 1953) que, em 1956, apresenta *Macbeth*, em encenação de António Pedro, protagonizado por João Guedes (figs. 27, 32), um actor, então, amador. A encenação

de António Pedro e a cenografia de Augusto Gomes (figs. 28, 29) dão claro eco das referências estéticas que norteiam o ideário teatral dos projectos experimentais, como é o caso de Gordon Craig ou Adolphe Appia (figs. 30, 31). É curioso notar também que a estreia deste espectáculo inaugura o Teatro de Algibeira (futuro Teatro de Bolso), tipo de espaço que é um indício seguro de uma certa ideia de teatro, renunciando à monumentalidade em busca de simplicidade formal, da procura de intimismo e da psicologização das personagens.

O “movimento experimental”, liderado por amadores, vai ter um eco decisivo no teatro profissional, na medida em que muitos actores formados nestes grupos vão enfileirar nos elencos profissionais, dando assim o seu precioso contributo à tão ansiada revitalização da cena portuguesa. Repare-se, a título de exemplo, na distribuição de *A tragédia de Macbeth*, pela Companhia Rey Colaço / Robles Monteiro, em encenação do inglês Michael Benthall, em 1964 (figs. 33, 34). No papel de protagonista reincide o “experimental” João Guedes, fazendo também parte do elenco outros actores oriundos de projectos experimentais, tais como Varela Silva (Sociedade Guilherme Cossoul), Dário de Barros (Casa da Comédia), Canto e Castro (Teatro da Mocidade Portuguesa e Teatro Estúdio do Salitre), Gina Santos (Grupo Dramático Lisbonense) ou Cecília Guimarães (Teatro Estúdio do Salitre e Teatro da Rua da Fé).

Depois do 25 de Abril de 1974, e com o estabelecimento das companhias de teatro independente, a relação com os textos tende a mudar. Privilegia-se o “texto performativo” em detrimento do textual, relevando-se as relações que se constroem com o real, com a história, ou com a cidade. As figurações das personagens tendem a obedecer a directivas dramáticas impostas por cada companhia e pelas opções de encenação daí decorrentes, diluindo-se o corpo do actor no seio do trabalho colectivo. O trabalho dramático vai no sentido de construir as relações necessárias para o entendimento do mundo, ainda que, muitas vezes, essas motivações permaneçam invisíveis na materialização cénica do espectáculo.



Tomemos o exemplo de *Ricardo III* (de 1985, com encenação de Luís Miguel Cintra, pelo Teatro da Cornucópia) (figs. 35, 36). No programa do espectáculo, podia ler-se:

O teatro substitui-se, na nossa vida, à vida que levamos. Estamos, pelo nosso dia a dia, condenados a trabalhá-lo como quem trabalha a vida, a vivê-lo como se o resto da vida tivesse deixado de existir. [...] Impossível [...] fazer peças por acaso, o nosso teatro, o nosso quotidiano não deixa que a vida fique à porta do teatro. Não é por acaso que teimámos em trazer para o teatro o sentido da vida, da História. Que é só com o teatro que sabemos reflectir. (Cintra 1985)

A mesma relação com o Presente é visível em *Medida por medida* (de 1997, em encenação de João Mota, pela Comuna – Teatro de Pesquisa) (figs. 37, 38). Também no programa, se declara:

Porquê *Medida por medida*? O percurso das escolhas tem sido, fundamentalmente, um percurso político, económico e social e, essencialmente filosófico, porque a cultura é uma mistura de tudo isto. O nascimento é sempre um acto social, económico e político e o Homem não pode nem deve divorciar-se da sua condição. O Actor/Criador tem de criar públicos e não um único público que equivale a uma clientela. A questão é: para quem se faz teatro, hoje em dia? ([Mota] 1997)

A partir de finais dos anos 80, altura em que o modelo do agrupamento em companhia parece começar a ser questionado dada a dificuldade de integração de uma nova geração de actores, Shakespeare aparece em espectáculos onde as estruturas de produção são flexíveis e ocasionais; pensamos, a título de exemplo, no *Hamlet* de Carlos Avilez (ACARTE, 1987) (figs. 39, 40, 41). Em relação a este espectáculo há uma dimensão que parece determinar todas as outras: a da homenagem. Homenagem à Companhia Rosas & Brazão, pela comemoração do centenário da estreia do *Hamlet* (1887); homenagem a Carlos Avilez, na medida em que realizava um projecto há muito adiado; homena-

gem ao professor Fernando de Mello Moser pelo estudo dedicado da matéria shakespeariana; e, homenagem a Carlos Daniel na atribuição de um papel de grande relevo. O Hamlet de Carlos Daniel parece querer também prestar homenagem aos clássicos Hamlets de Peter O'Toole (National Theatre, 1963) – descrito por Samantha Ellis no *The Guardian* como “a god with bright blond hair” – ou de Sir Lawrence Olivier (filme de 1948) (figs. 42, 43).

Nesta encenação de Avilez, estamos no domínio da espectacularidade visual e dos efeitos cénicos, dos figurinos e dos cenários estilizados, de uma forte presença da iluminação, dos ecrãs em cena... E nesse domínio o Teatro Nacional de S. João está particularmente à vontade, quer pela estética que o seu director, Ricardo Pais, lhe vem imprimindo, quer pelo contacto privilegiado que vem ganhando como palco de importantes festivais internacionais.

Este domínio do espectacular é reflexo de uma tendência estética, marcada pela valorização da cenografia e por leituras mais simbólicas dos textos, exemplo de *A tempestade* (encenada pelo romeno Silviu Purcarete, 1994) (fig. 44), espectáculo erguido com o subtexto de afirmação do “S. João” enquanto Teatro Nacional e Teatro Europeu.

A escolha de um clássico como Shakespeare, a monumentalidade do espectáculo, um “cabeça de cartaz” como Ruy de Carvalho (figs. 45, 46) liderando um vasto elenco de actores com ligações biográficas à cidade do Porto, tudo isto contribui para a consolidação de um projecto a que a posterior direcção e as encenações de Ricardo Pais vão dar corpo visível.

Em relação a esta “tempestade”, afirma o então director do TNSJ, Eduardo Paz Barroso: “[n]as vésperas da mais ampla e derradeira fase de reabilitação, este espectáculo convida a uma leitura ampla, a uma fruição ecléctica, onde se confunde propositadamente o lugar (o edifício é ele próprio uma ilha) e o texto (uma ficção que desencadeia imagens)” (Barroso 1994), fazendo-se metaforicamente coincidir a Ilha de Próspero com o próprio edifício do TNSJ.

A gestão de carreiras em regime de *free-lance* por parte de uma nova geração de actores, ou a constituição de companhias de pequena

Gráfico 2



dimensão, reflecte também uma atitude artística e estética. Se atentarmos no Gráfico 2 reparamos que nos últimos anos têm-se dado primazia, não ao texto de Shakespeare, mas sim a versões, adaptações ou a outras formas de reescrita e montagem da matéria shakespeariana. Uma tendência que dá conta dos constrangimentos orçamentais e que, de uma maneira mais lata, reflecte um olhar renovado sobre o corpo do actor e questiona o papel do texto dramático. A própria ideia de personagem é questionada, aparecendo citada, parodiada, fragmentada ou desconstruída.

No *Romeu & Julieta* (Chapitô, 2001) (figs. 47, 48), Shakespeare serve de pretexto a uma criativa exploração paródica da condição performativa do actor, inserida num projecto de “teatro do gesto”, em que John Mowat encenou já “textos” de Shakespeare ou Cervantes. Aqui, dois actores representam todas as personagens da peça, não havendo nunca a apropriação da personagem por parte de nenhum actor.

Em *Estudo para Ricardo III: Um ensaio sobre o poder* (TNDM II, 2003) (figs. 49, 50), Shakespeare serve também de pretexto para a materialização cénica de uma ideia dramática – estudo sobre o poder – por parte de Carlos Pimenta – o adaptador e encenador – e, “a eficácia da *performance*” (Pimenta 2003), que é sublinhada na acção cruel da personagem de Ricardo III, é também motivo para pôr em evidência as “capacidades interpretativas” do actor *free-lance* Rogério Samora, em registo de *one-man-show*.

O universo shakespeariano está também presente na transposição para a linguagem poética das marionetas de João Paulo Seara Cardoso, onde a projecção da identidade criativa do autor se sobrepõe à dimensão textual (*Macbeth*, Teatro de Marionetas do Porto, 2001) (figs. 51, 52).

Mas a recriação de maior projecção, nos últimos anos, terá sido a de *Um Hamlet a mais* (TNSJ, 2004) (figs. 53, 54), de Ricardo Pais, exercício construído a partir de uma outra encenação de *Hamlet* (essa mais respeitadora do texto, 2002) que aparece num declarado projecto de desconstrução das personagens, “trabalhadas segundo o princípio de que estamos perante uma trupe de esgrimistas que vai entrando e

saindo de personagens, à excepção do próprio Hamlet, que está desde o início individualizado” (Pais 2003: 4). O conceito geral do espectáculo impõe-se sobre o texto, obrigando-o a uma fragmentação, a uma desconstrução, produtora de um novo sentido.

Neste vaivém de sentidos, o corpo real do actor e o corpo virtual das personagens são jogados como elementos produtores de significado. Distantes vão os anos em que a personalidade e o estatuto do protagonista se sobrepunham à personagem, ou quando esta exigia, ditadora, o que queria do actor. Aqui, agora, o actor pode “estar de costas” para o texto, acenando timidamente para os espectros que o habitam (fig. 55).

Referências bibliográficas

- AA. VV (1925), *Os grandes comediantes portugueses – In memoriam Ângela*. Lisboa: Empreza de Teatro.
- ABIRACHED, Robert (1994), *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard.
- ANDRADE, João Pedro de (1945), "Othello: tragédia em 5 actos de William Shakespeare, tradução do Dr. Domingos Ramos". *Seara Nova*, 3 de Março.
- Anon. (1906), "Angela Pinto no Hamlet". *Ilustração Portuguesa*, 10 de Setembro.
- AZEVEDO, Maximiliano de [1924], "Jornal da Noite". *Brazão* [1924]: 130.
- BARROSO, Eduardo Paz (1994), "Uma ilha ao nosso alcance...". Programa do espectáculo *A tempestade*, Teatro Nacional de S. João.
- BRAZÃO, Eduardo [1924], *Memórias de Eduardo Brazão que o seu filho compilou e Henrique Lopes de Mendonça prefacia*. 1.ª ed. Lisboa: Revista do Teatro L. da Editora.
- CINTRA, Luís Miguel (1985), "Este espectáculo". Programa do espectáculo *Ricardo III*, Teatro da Cornucópia.
- ELLIS, Samantha (2003), "Hamlet, National Theatre, October 1963". *The Guardian*, March 12.
- FLOR, João Almeida (1985), "Shakespeare, Rosas e Brazão". *Miscelânea de estudos dedicados a Fernando de Mello Moser*. Lisboa: Faculdade de Letras. 233-246.
- [MOTA, João] (1997), "Algumas ideias acerca de *Medida por medida*, Shakespeare, o Teatro, a Criação". Programa do espectáculo *Medida por medida*, Comuna
– Teatro de pesquisa.
- PAIS, Ricardo (2003), "Este Hamlet a mais: Entrevista a Fernando Villas-Boas". Manual de leitura de *Um Hamlet a mais*, Porto, Teatro Nacional S. João.
- PEDRO, António (1957), "Algumas notas escritas antes da profissionalização do Teatro Experimental do Porto". *O Teatro Experimental do Porto*. Separata da revista *Lusíada*, vol. III, n.º 10.
- PIMENTA, Carlos (2003), "Estudo para *Ricardo III: Um ensaio sobre o poder*". Programa do espectáculo *Estudo para Ricardo III: Um ensaio sobre o poder*, Teatro Nacional D. Maria II.
- PINTO, João Almeida (1906), *Ângela Pinto: Esboços, homenagens e apreciações críticas*. Lisboa: Livraria Editora.
- PORTO, Carlos (1997), *O TEP e o Teatro em Portugal: Histórias e imagens*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- RAYNER, Francesca Clare (2004), *Caught in the Act: The Representation of Sexual Transgression in Three Portuguese Productions of Shakespeare/ A representação da transgressão sexual em três produções portuguesas de Shakespeare*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade do Minho (policopiado).
- ROSA, Augusto (1915), *Recordações da scena e de fóra da scena*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- (1917), *Memórias e estudos*. Prefácio de Eduardo Schwalbach. Lisboa: Livraria Ferreira.
- SANTOS, Graça dos (2004), *O espectáculo desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Editorial Caminho.
- SANTOS, Vitor Pavão dos (1979), *Catálogo da exposição "A Companhia Rosas e Brazão (1880-1898)"*. Lisboa: SEC/Museu do Teatro.
- (sel.) e Palhinha, Margarida (coord.) (1989), *A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974): Correspondência*. Lisboa: SEC/ IPPC & Museu Nacional do Teatro.
- SEQUEIRA, Gustavo Matos (1955), *História do Teatro Nacional D. Maria II*, vols. I&II. Lisboa: TNDMII.
- SERÓDIO, Maria Helena (1989), *Leituras do texto dramático: Exercícios sobre autores ingleses e norte-americanos*. Lisboa: Livros Horizonte.
- (2003), "A reflexão sobre teatro: memórias dispersas". *Teatro em debate(s)*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa / APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro).